

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

7 | 2009
L'atelier

L'atelier du plasticien

Notes sur la représentation de certaines interventions chirurgicales dans la série Nip/Tuck

Philippe Ortoli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/194>

DOI : 10.4000/entrelacs.194

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 139-148

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Philippe Ortoli, « L'atelier du plasticien », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/194> ; DOI : 10.4000/entrelacs.194

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

L'atelier du plasticien

Notes sur la représentation de certaines interventions chirurgicales dans la série *Nip/Tuck*

Philippe Ortolí

- 1 Lorsque Orlan développe les principes de son « art charnel » en des performances la montrant subir des opérations de chirurgie esthétique conçues comme des « opéras de la métamorphose »¹, son souci réside moins dans le fait de peindre le résultat final d'un tel processus (obtenir le menton de la Vénus de Botticelli et le front de Mona Lisa, par exemple) que de mettre en scène le processus lui-même. Les mains des médecins devenant, sous la conduite de l'artiste, des instruments destinés à inciser, sculpter ou modeler, et le bloc où se déroulent leurs manipulations requiert, de par son ouverture inattendue à d'autres iris que ceux des autorités médicales, le statut et la fonction d'un « atelier laissé ouvert aux regards »².
- 2 C'est ce dispositif global que reprend la série *Nip/Tuck*³, à la différence près que la spectacularisation de ces moments réservés d'ordinaire aux salles closes des hôpitaux s'effectue par délégation, aussi bien en termes d'organisation (c'est à l'équipe technique et artistique de la série télévisée qu'échoit la mission de représenter ce travail de transformation de la chair) que de réception (la diffusion des images n'implique pas le caractère *work in progress* de l'esthétique orlanienne)⁴. Cet aspect est crucial car il détermine la nature du lieu – et des pratiques qui le consacrent – que nous nous proposons d'étudier ici comme étant dépendant d'une configuration propre à une catégorie de la représentation. C'est là où l'enjeu se détache de celui identifié dans « l'art charnel », puisque les transmutations physiques prennent place ici dans un ensemble qui les englobe et ne sauraient simplement avoir valeur d'expériences.

D'un à deux : une déchirure constitutive

- 3 Rappelons le principe de cette série : bâtie sur les aventures tumultueuses de deux chirurgiens esthétiques de Miami dont la vie privée est aussi tortueuse que les opérations qu'ils doivent assurer, *Nip/Tuck* renvoie, dans la terminologie de son titre, aux deux actes

fondateurs de la pratique des héros. Il s'agit bien de couper (*Nick*) et de retendre (*Tuck*), autrement dit de fourailler, de détruire, d'extirper, pour mieux retisser, recoudre, recomposer. Ce mouvement fondateur scande l'ensemble des épisodes, imprimant une direction qui est son arc dramatique. Christian Troy (à qui Julian McMahon donne la consistance d'un roc parfois entaillé mais jamais fissuré), le séducteur cynique, et Sean McNamara (que Dylan Walsh identifie à un volcan perpétuellement au bord de l'éruption), le bon père de famille « éthiquement correct » ne sont pas simplement envisagés dans la perspective d'une opposition binaire : l'idée qu'ils sont les deux faces possibles d'un même art (celui de la chirurgie), l'une conçue comme une technique rentable, l'autre comme une pratique altruiste, s'étiole vite tant la série se plaît à injecter dans chacun les traits que l'on pense être constitutifs de l'autre (entre autres plans chocs, Sean déguisé en père Noël et ivre jouissant d'une fellation pratiquée par une assistante naine, ou Troy pleurant quand on lui refuse la garde d'un enfant adoptif).

- 4 On ne s'amusera pas ici à tous les relever car cela dépasserait l'ambition de cet article qui entend montrer la complexité de cet enjeu global⁵ : la logique convenue des *Buddy Movies*, qui ont tant encrassé les grands et petits écrans policiers est poussée au paroxysme, étendant l'idée de complémentarité à celle de totalité virtuellement brisée, chaque saison ne cessant de reconduire l'idée fixe que les deux héros forment un corps unique décliné et bâti par les épisodes. C'est leur séparation physique même qui constitue le manque initial que la poursuite de la série ne cesse de vouloir combler, offrant par là même au dispositif fictionnel la possibilité de façonner des fragments qui, en 45 minutes (en moyenne), décrivent toutes les douleurs, les joies et les déchirures et des tensions qu'occasionnent ces incessantes séparations et fusions⁶.

Nip/Tuck : une série moderne

- 5 Afin de se penser en système, cette ligne de force narrative et esthétique a pour pierre d'achoppe des scènes récurrentes qui interviennent quasiment dans tous les épisodes : elles se déroulent dans la clinique des deux praticiens et relatent une (ou plusieurs) de leurs opération(s) hebdomadaire(s). C'est là où s'accomplit le façonnage de ce qui doit, par la suite, advenir en pleine lumière pour s'offrir aux regards et, donc, là où peut se formuler la question qui hante toute la série : quel travail effectue-t-on dans la profondeur d'un corps – que coupe-t-on ? Que maquille-t-on ? Qu'ajoute-t-on ? – pour modifier son apparence en fonction d'une idée ? Ces scènes expriment à la fois le cheminement des deux héros, puisque les règles du monde qui les comprend imposent de les voir sans cesse se détruire pour se rebâtir, que le processus sériel lui-même, car c'est par une série de découpes temporelles organisées que s'y effectue le principe d'un déroulement continu. Ce double niveau de lecture confère donc une approche dynamique à une démarche qui constitue le socle de tout art moderne : interroger sa propre matière et, plus encore, interroger l'acte même de création qui l'informe, non pas pour le fermer sur lui-même mais bien pour questionner ce par quoi il peut nous amener à penser notre rapport au monde.
- 6 La proposition peut sembler ardue comme certains jugeront délicat de confronter une démarche artistique aussi intransigeante que celle d'Orlan avec celle d'une série télévisée américaine : ce serait oublier que, justement, les fictions télévisuelles provenant des Etats-Unis sont en pleine expansion (l'air est connu, voire ressassé⁷) et qu'elles possèdent une audace de ton et une originalité dont la singularité ne tient pas tant dans la

comparaison avec un modèle cinématographique qui ne serait plus aussi inventif⁸ mais bien dans le fait qu'elles reflètent leur propre spécificité formelle. Les développements temporels que permettent des structures aussi amples que celles qui déterminent *Nip/Tuck*, alliés au format même d'une image qui, par définition, implique une échelle plus réduite que celle du cinéma, précisent que, d'une certaine manière, la série télévisée travaille sur la constitution d'un style qui possède une dimension d'intimité seyant particulièrement à la réflexion sur le détail de la figuration du corps humain et qui, en outre, se décompose en des strates tellement nombreuses que les échos qu'elles entretiennent finissent par supplanter la linéarité scénaristique qui les relie.

- 7 La science du récit qui est le fer de lance de ces productions, la complexité narrative qui s'y manifeste émane d'une capacité globale à établir un système de variations (amplification, inversion, dépouillement) autour d'un centre virtuel. L'intérêt des perpétuels rebondissements qui confèrent à ces déclinaisons leur aspect alerte (et le plaisir que nous y prenons dont on ne peut trouver d'équivalent que dans les romans-feuilletons ou les serials) tient dans le fait qu'ils ne cessent d'étudier ce noyau central, séquence-clef ou plan séminal, avec les mêmes moyens que ceux qui constituent ce dernier, à savoir des séries de plans regroupés en épisodes puis en saisons, l'amenant au fur et à mesure, par la sophistication du temps passé à en fournir ses diverses réécritures, à se révéler vision d'un monde⁹. Il est évident que, dans ce contexte, le scalpel et le fil, deux des instruments privilégiés de Troy et de Mc Namara, apparaissent comme des métaphores mêmes de l'acte qui consiste à découper une unité pour tenter de la recomposer ensuite.

Au seuil de la métamorphose

- 8 Dans ce contexte, la série comporte donc une scène matricielle qui se conçoit en deux moments : avant de pénétrer dans l'atelier de chair humaine, le spectateur doit assister à sa préparation. Bien souvent, c'est en ouverture de chaque épisode que se déroule pareil processus : les deux chirurgiens sont face à des patients et, immuablement¹⁰, leur demandent : « Qu'est-ce que vous n'aimez pas chez vous ? ». La configuration est inchangée : plans rapprochés successifs des deux médecins (reliés soit par un rapide panoramique, soit par un simple raccord), puis, lorsque la phrase est proférée, contre-champ sur le visiteur dont les désirs de métamorphose vont des plus simples aux plus loufoques. Ce prologue introduit un discours qui sera argumenté dans les prolongements opératoires : c'est par le regard de ces autres cherchant tous à modifier leur apparence pour se conformer à un idéal que se définissent les deux héros¹¹. Notons d'ailleurs que cette appellation « idéal » revêt, ici, tous les possibles : de l'homme souhaitant se faire greffer une poitrine de femme pour écrire son expérience (Episode 10 – Saison 2 (*Kimber Henry*¹²) au trisomique désireux de ressembler aux autres membres de sa famille (E8 – S3 (*Tommy Bolton*) en passant par le futur marié qui, pour plaire à sa belle-famille japonaise, veut se faire brider les yeux (E 5. – S.1 – *Kurt Dempsey*), en n'oubliant, bien sûr, pas les cas plus banals – liposuccions diverses ou *liftings* variés, la série abonde en exemples divers de ce que le terme « idéal » dans sa dénomination kantienne explicite – « la représentation d'une essence particulière adéquate à une idée »¹³. Les visages qu'ils voient, autant que les récits qu'ils entendent les révèlent chaque fois par la simple reprise du dispositif (les patients changent, eux demeurent) d'abord comme des artistes face à leurs supports et modèles, ensuite comme deux corps réalisant en ces instants privilégiés leur propre

transformation en corps unique. Ce *leitmotiv* est crucial pour l'équilibre de la série en ce qu'il permet de poser comme constante, alors que le déroulement des épisodes ne cesse de peindre les nombreuses déchirures que cette union subit, la possibilité réitérée de la recomposition de l'ensemble virtuel que forment les deux héros. Dans *Nip/Tuck*, on n'existe que parce qu'on est vu et cette finalité implique tout un travail de composition : c'est pour cela que ce bureau n'est que l'antichambre du bloc opératoire.

Recréer des corps : une proposition de série télévisée

- 9 Cette salle est un atelier où l'on répare et réassemble. Sa première caractéristique, telle qu'elle est mise en valeur dans certains plans moyens, est sa frontière (représentée par les baies vitrées et la porte qui la séparent du couloir) dont le franchissement (par les policiers venant arrêter Liz, l'anesthésiste (Roma Maffia) ou par Escobar (Robert Lasardo) avide de récupérer la drogue contenue dans les poches de silicone de ses « filles ») relève de la violation d'un tabou. Il y a, en effet, une sacralisation de cet espace par le fait de sa fermeture (murs et rideaux composent la toile de fond des plans qui montrent ses officiants) : c'est parce que lui est garanti pareil isolement que les actes qui s'y déroulent ont une valeur d'autonomie par rapport au reste de la fiction (souvent, d'ailleurs, les patients ne sont pas impliqués dans le récit principal). Sans aller jusqu'à lui donner les attributs du lieu clos dans la tragédie classique, il en possède néanmoins celui de monde en-soi.
- 10 Ce monde se bâtit plastiquement par des focalisations scalaires sur les visages, les mains et les instruments, rythmiquement par des effets syncopés, *jump-cuts* ou sauts elliptiques ellipses, qui traduisent l'enchaînement constitutif des opérations. Il trouve sa pleine respiration à travers la musique qui s'y diffuse dont la source est magnifiée par l'insert sur le lecteur de CD mural que Liz met en marche à chaque fois. L'isolement de l'objet froid et métallique que sa position en hauteur identifie presque à celui d'un maître de cérémonies, représente l'axe de symétrie entre les deux héros, disposés chacun d'un côté de la table. Et cet axe est effectivement mélodique comme si Christian et Sean ne pouvaient envisager leur lien que sous une forme virtuelle (d'une certaine manière, les montages alternés qui, dans le reste de la série, décrivent les péripéties de chacun des protagonistes reproduisent ce principe). Certains ne manqueront pas de reprocher à cette permanente réitération de donner aux scènes chirurgicales la consistance d'un vidéo-clip, mais il nous semble qu'outre le fait que les chansons choisies créent autour des cas exposés une densité référentielle souvent pertinente (citons-en trois : *Eyes without a face* de Billy Idol, chanson hommage au chef d'œuvres de Franju, *Les yeux sans visage*, centré sur l'obsession d'un chirurgien à effectuer des greffes de visage sur la peau brûlée de sa fille – ce que tenteront dans l'épisode 9 de la saison 3 (*Hannah Tedesco*) nos deux plasticiens –, est jouée pendant qu'ils opèrent une femme dont le suicide raté a détruit la moitié du visage (E1 – S2 *Erica Noughton*) ; l'interprétation synthétiseur-boîte à rythmes de l'ouverture N° 3 des concertos brandebourgeois de Bach (*idem*) s'égrène sur le lifting de la mère de Julia, comme pour insister sur la facticité de l'habillage contemporain d'un classique ; l'*Alléluia* galvanise les héros quand, occupés à pomper la graisse d'une femme souhaitant maigrir, ils finissent par découvrir que ses kilos en trop proviennent d'un fœtus desséché resté dans son ventre qu'ils exhibent comme l'enfant Jésus (E13 – S3 (*Joy Kringle*))), elles permettent de transcrire l'idée fixe de ces opérations, la création d'un Tout passant par la destruction puis le réassemblage des parties existantes. Ces airs qu'ils

soient chantés ou non assurent une continuité à l'ensemble, en lui conférant sa dimension rituelle : ils restaurent la permanence d'une unité au sein des plans divers qui la composent. Et ils le font en imposant comme orchestratrice la volonté de chaque cas traité comme une mélodie singulière.

- 11 Le montage, par opposition, joue sur des plans extrêmement courts, présentant mains, visages (et, plus rarement, bustes) des chirurgiens officiant dans un net souci de symétrie (visible dès la cérémonie des gants que leurs assistantes leur mettent puis leur enlèvent), ainsi que leurs instruments (avec une prédilection appuyée pour le scalpel qui intervient dans le générique de début comme un motif conducteur unifiant des pointillés rouges en une ligne parfaite : image même de la séparation des deux corps des héros autant que de l'aspect radical de leurs activités consistant à trancher, donc, à enfanter des béances semblable à celle qui les ronge). La rapidité des enchaînements est au diapason du contenu qui leur est affilié : il s'agit bien de sectionner (les plans sont découpés suivant la seule logique de l'acte chirurgical qui y est représenté – aspirer la graisse d'un fessier, prélever la peau d'un orteil pour façonner un clitoris de substitution, dégorgé une cheville de son gras –, sectionnant par le cadrage le morceau du corps en question) et de reconstruire (la vivacité de la succession traduit l'idée d'un assemblage virtuel qui n'est encore que somme – la synthèse ne pouvant être envisagée que par la traditionnelle vue intervenant après ces scènes dans laquelle, avec le patient et les docteurs, nous découvrons le résultat).
- 12 Se joue l'idée d'un processus qui comporte sa part de violence : l'ouverture de la chair dont aucun détail ne nous est épargné tend à envisager le corps comme une forme malléable à la profondeur instable. Lorsque le bistouri découpe le sein pour y mettre ou y enlever les poches siliconées, lorsque les aiguilles et le fil s'insinuent sous les pommettes pour les relever, lorsque le marteau brise l'os nasal, la notion même d'unité se désagrège et laisse la place à un hétérogène qui s'exhibe dans toute la différenciation de son amas.
- 13 L'aspect *gore* de la série (qui lui vaut d'être, théoriquement, interdite aux moins de 12, voire de 16 ans, en sus d'une crudité explicite dans les représentations des actes sexuels qui participent d'ailleurs du même souci pour les héros : celui, pour les transformer, d'éprouver les corps dans leur intériorité) est pleinement justifié en ce qu'il contribue à développer le discours d'une exploration de l'ouverture. La continuation logique de ces vues se situe dans celles décrivant la pose d'implants capillaires dans la peau d'un imberbe ou la couture des doigts sur la main d'un estropié : seul le geste créateur est à même de reformuler ainsi une totalité homogène en conformité avec les désirs de chacun. Mc Namara et Troy travaillent à la commande : leur atelier est le lieu d'une pratique maniériste qui réfléchit chaque fois le matériau premier de la chair en le révélant comme précaire. Troy ne se définit-il pas, dans une séquence bouleversante, comme un « tas de cendres ambulant » indiquant, par-delà le caractère nihiliste de la formulation, l'idée que tout contenant ne recèle, au terme de l'exploration de son contenu, que la promesse du néantissement qu'il repousse dans ses dérisoires reconstructions ?

Actes théoriques

- 14 Ces choix esthétiques radicaux font de ces scènes des actes théoriques : en observant les métamorphoses du corps sur plus de 50 cas, s'impose l'idée fixe que l'unité de leur surface visible n'est qu'un leurre (*A Perfect Lie* chante The Engine Room dans le générique). Le bloc opératoire est la métaphore de l'atelier que représente le studio où se fabrique la série :

un lieu où l'on crée pour maintenir vivante l'idée que le corps comme groupe stable et solidaire de qualités n'existe que par le regard qui l'appréhende et que, donc, pour retarder le plus possible l'échéance de sa désagrégation, il faut sans cesse reconstruire sa totalité. En témoignent deux ultimes séquences (E.9 – S2 (*Rose and Raven Rosenberg*)) : dans la première, qui se situe hors de l'atelier mais dans un autre plus vaste, une salle d'opérations où officie un ensemble de spécialistes, ce discours sera poussé à un point culminant puisqu'il s'agira de séparer deux sœurs siamoises attachées par la tête et que cette scission entraînera leur mort. Et c'est dans une scène de sexe, la seconde, d'une poésie onirique, que nos héros, après une grave dispute (Sean venant d'apprendre que Christian est le père biologique de son fils) parviendront à se ressouder : partageant la même *call-girl*, Troy et Mcnamara, par la similitude des compositions qui les révèlent plans (chacun fume au premier plan pendant que l'autre fait l'amour ; les deux lèchent chacun une jambe de leur partenaire ; leurs lits séparés sont rapprochés) reconstituent enfin leur entité. Mais la fin de la séquence (les lits sont, de nouveau, séparés et la prostituée partie) montre combien toute unification est malheureusement précaire.

- 15 En sus d'être une somme réflexive, *Nip/Tuck* est donc bien une aventure humaine : dans son absence de transcendance, souffle une salutaire profession de foi moderne où l'artiste montre la voie, et tous les excès qu'elle suggère, à l'humanité pantelante qui se contemple, nue, dans ses productions.

NOTES

1. Ardenne, Paul, *Image corps*, Paris, Editions du regard, 2001, p. 422.
2. Derrien, Marianne, « Les représentations du corps à l'épreuve des nouvelles technologies : une chirurgie de la sensation », dans Bernas, Steven et Dakhilia, Jamil (dirigé par), *La chair à l'image*, Paris, L'Harmattan (coll. Champs visuels, série Théories de l'image/Images de la théorie), 2006, p. 123.
3. Diffusée depuis 2004 sur *Paris Première*, puis sur M6 depuis 2005, la série *Nip/Tuck*, créée par Ryan Murphy, est passée sur FX pour la première fois en 2003. Elle comporte quatre saisons totalisant en tout 59 épisodes (la cinquième saison est actuellement diffusée sur FX).
4. Nous nous référons, bien évidemment, aux expériences d'Orlan elles-mêmes, datant de la fin des années 90, et non de leur capture filmique (dont on trouve des extraits dans *Orlan, canal Art* de Stephan Oriach, 2002, le réalisateur ayant réalisé certaines captations de ces expériences : *Opération Réussie N° X*, 1993, *Omniprésence*, performance d'Orlan à New York (Vidéo).
5. Dont la teneur psychologique autant qu'esthétique montre bien combien la cohérence du monde fictionnel proposé par cette série ne se conçoit que sur la totalité (toujours inachevée pour l'heure) de ses épisodes, confirmant que la clef de ces productions audiovisuelles n'est pas à saisir dans la notion d'auteur, mais bien dans celle du dispositif : Bénédicte, Sébastien, Highuinen, Erwan, Joyard, Olivier, « Séries, tours, détours », *Cahiers du cinéma* n° 581, juillet-août 2003 : « A côté de la politique des auteurs, le primat du dispositif, de l'idée pointée à nouveau son nez. [...] l'auteur, ici, c'est le marabout : au récit de dérouler sa ficelle, à la mise en scène de figurer les bouts. Une fois lancée, bien malin qui saura dire où va la pelote », p. 21.

6. Sur le plan narratif, la possible incarnation du point de fusion entre Troy et McNamara est le personnage de Julia (Joëly Richardson) : épouse de Mc Namara et ancienne maîtresse de Troy dont elle est toujours amoureuse, elle a donné naissance au fils du second qui a été élevé par le premier (la révélation de cette double paternité est le climax de la deuxième saison et une explications possibles des errements identitaires du rejeton (John Hensley)). Même si ce personnage féminin a une réelle consistance (et même une autonomie diégétique), son portrait reste toujours le symbole de la fusion Troy-McNamara et c'est d'ailleurs cette impossibilité à exister hors de cette fonction qui constitue le nœud gordien dramatique du personnage.

7. Citons juste le précieux dossier : « Séries : l'âge d'or », dans *Les cahiers du cinéma*, op.cit., le hors-série de *Mad Movies* « Les séries cultes », mars 2006, ainsi que *Les séries télé* de Jean-Jacques Schléret, Martin Winckler et Christophe Petit, Larousse, 1999.

8. « Le spectateur de télévision est en attente d'une complexité que celui du cinéma a renoncé à recevoir », propos de Stephen Hopkins (cocréateur de *24 heures chrono*) recueillis par Joyard Olivier, « L'âge d'or de la série américaine », dans *Les Cahiers du cinéma*, op.cit., p. 14.

9. Ce que nous disons de *Nip/Tuck* nous semble également valable pour *Prison Break* ou *Lost* : la répétition des situations (dont l'étude comparée constitue sans doute l'appréhension la plus juste de leur imposante matière) donnent à ces séries à la fois leur cohérence interne (des variations de motifs) et leur puissance moderne de réflexivité (elles mettent en perspective leur nature qui est foncièrement celle d'une suite d'objets aux éléments communs).

10. Symptomatiquement, lorsque le couple Troy-Mac Namara traverse une crise, cela se manifeste par la reprise du même dispositif séquentiel, la suppression ou la substitution (par Quentin, le chirurgien *serial killer* de la saison 3) d'un des deux membres indiquant que, perte ou greffe, le corps de la série est lui-même en crise.

11. C'est contre ce souci de reconstruction dicté, selon lui, par les seuls impératifs d'une société du paraître, que se dressera le *Carver*, le découpeur qui, dans la saison 3, entreprend de taillader les clientes des deux chirurgiens ainsi que ces derniers.

12. Les titres américains des épisodes inscrivent toujours le nom du protagoniste au centre du segment qu'ils annoncent.

13. Kant, Emmanuel, *Critique du jugement*, §17, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1946 (première édition : 1790), traduit de l'allemand par J.Gibelin, p. 64.

AUTEUR

PHILIPPE ORTOLI

Maître de Conférences, Université de Corte